

COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA
DISCIPLINARE

Original

COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA DISCIPLINARE /
Dellapiana, Elena; Siekiera, Anna. - In: AIS / DESIGN. - ISSN 2281-7603. - ELETTRONICO. - 6(2015), pp. 1-32.

Availability:

This version is available at: 11583/2623373 since: 2016-10-28T12:59:57Z

Publisher:

Associazione Italiana Storici del Design

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

SAGGI

ID:

**COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI
LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA
DISCIPLINARE**

Elena Dellapiana and Anna Siekiera

PAROLE CHIAVEDesign, lingua italiana, linguaggi settoriali, Storia, testualità

Esiste una lingua del design? Il rapido affermarsi della disciplina del design in Italia fin dai primi decenni del secolo scorso vede emergere in contemporanea una lingua speciale, che si manifesta negli scritti degli artefici del disegno industriale (artisti e artigiani), così come nella scrittura dei suoi teorici (progettisti e ideologi della disciplina) e dei suoi critici.

Il contributo si pone come obiettivo la valutazione della letteratura del design nella sua prospettiva storica attraverso l'analisi linguistica dei testi di alcuni dei suoi massimi rappresentanti (da Gio Ponti a Alberto Rosselli a Alessandro Mendini), per cogliere gli aspetti salienti di uno dei settori produttivi di grande rilievo nella vita civile italiana del Novecento.

Il risultato ricercato è duplice: iniziare, come già avviene in altre discipline, uno studio delle forme linguistico-espressive frutto dei cambiamenti teorici nell'ambito del design e la raccolta in un *Glossario* dei termini che diventano tipici della lingua del design.

Grazie alla descrizione dei tratti salienti dell'espressività linguistica di chi scrive *del* e *sul* design si intende dare un contributo alla definizione dell'individualità della disciplina, che riflette il sincretismo delle attività settoriali che la compongono (dalla produzione industriale in tutte le sue fasi alla teorizzazione, che da sempre si avvale delle teorie artistiche ed estetiche coeve) e mantenendo presente il principio che una lingua utilizzata per spiegare e raccontare una pratica in continua trasformazione è anch'essa "materia viva".

////////////////////////////////////
///

La letteratura del design presa in esame in questo saggio comprende due tipi di opere: prevalentemente i testi prodotti dai progettisti, che dai primi decenni del Novecento si pongono nel solco della secolare trattatistica d'arte italiana dedicata alla pittura, alla scultura e all'architettura; in misura minore, gli scritti dei critici del design che costituiscono un settore della critica dell'arte e ne mutuano il linguaggio, sia per lo specializzarsi della terminologia, e dei materiali e degli strumenti, sia per gli aspetti stilistici. Inclusioni ed esclusioni sono conseguenza della considerazione di quanto i singoli autori influenzino da una parte la costruzione degli impianti teorici nelle diverse fasi che si succedono diacronicamente, dall'altra la definizione di una lingua propria del settore. Alcune rilevanti assenze si devono alla specificità di singoli casi: Maldonado, ad esempio, pur avendo un enorme impatto sull'apporto teorico non scrive in italiano (tuttavia le traduzioni dei suoi testi, ricchi di terminologia settoriale, sono stati esaminati nel *Glossario*); Edoardo Persico e Giuseppe Pagano riproducono dinamiche che altri, come Ponti, stavano proponendo negli stessi anni; molti degli autori del Radical, in quanto consapevolmente parte di un movimento contro-culturale, prendono a modello, a loro volta, figure leader che sono qui invece esaminate.

Il risultato qui ricercato¹ è duplice: avviare, come già avviene in altre discipline, uno studio delle forme linguistico-espressive, frutto dei cambiamenti teorici nell'ambito del design e iniziare, in maniera forse ancora più embrionale ma promettente, la raccolta in un *Glossario* dei termini che sono diventati tipici della lingua del design, evidenziandone, mediante gli strumenti consolidati negli studi di storia della lingua italiana, le attestazioni, le ricorrenze e i cambiamenti di significati.

Il termine *design* nella lingua italiana indica sia il disegno industriale (traduzione di *Industrial Design*²) sia il suo effetto, cioè la qualificazione estetica di oggetti creati in virtù dell'interazione di tutte le componenti di questa produzione destinata al consumo: dall'ideazione al progetto, dal prototipo alla messa in opera e, infine, alla promozione per la vendita.

Al significato che il fenomeno del design ha assunto nella società italiana degli ultimi decenni, condizionando i bisogni e i gusti, si può attribuire la diffusione di alcuni nuovi fatti linguistici dell'italiano contemporaneo, visibili nel lessico e in alcune soluzioni sintattiche e testuali, che in parte distinguono la lingua del design da altri linguaggi settoriali. Lo *stile moderno* o la *modernità* dei primi teorizzatori del disegno industriale italiano negli anni venti e trenta del secolo scorso, come Gio Ponti (Ponti, 1933),³ con il procedere degli anni, ha preso nome di stile *contemporaneo*. Il *design contemporaneo* è diventato uno stilema fisso che dalle teorizzazioni dei progettisti, soprattutto a partire dagli anni ottanta del Novecento, si è accasato nel linguaggio dei designer e nella pubblicità: mediato dalle riviste del settore, si estende nell'uso in tanta parte della lingua dei mass-media.

Col passare del tempo, e la progressiva acquisizione di importanza che il design ha assunto, anche dal punto di vista delle ricadute economiche, la

lingua speciale della scrittura *del* e *sul* design – e dell’architettura – è diventata una delle fonti di innovazione dell’italiano, non soltanto a livello lessicale, con i tecnicismi affermatasi nell’uso – *acciaio inox, gres porcellanato, pannelli in compensato, poliuretano espanso, vetro smerigliato*, e così via (Hernández, 2015) – ma anche nella promozione di un modello testuale descrittivo, ricco di epiteti e termini astratti (*essenzialità di linee, interazione, ecc.*) costruito con periodi ampi e figure retoriche in diversi testi di carattere pubblicitario:

Lo spostamento lento attraverso gli spazi cristallini di questa casa risveglia l’immaginazione e ricorda il concetto della clessidra [...]. Come i vasi appesi ai muri dei cortili di Cordova (gli arabi perfezionarono il sistema), che, riempiti dall’alto, versano l’acqua gli uni negli altri [...]. Come l’acqua che scorre nella clessidra, in questa casa situata nelle Fiandre [...], è la luce a scorrere attraverso spazi interconnessi, uniti e dinamici. (Manzano, 2015)

Nelle pubblicazioni dedicate al consumo di oggetti di arredo e di architetture, per lo più di alta gamma, la prosa tecnica ed ecfrastica dei designer riecheggia nello stile giornalistico delle presentazioni di carattere commerciale. Nei testi delle riviste di arredamento e di design la descrizione tecnica di singoli prodotti e/o ambienti architettonici si compie attraverso un racconto in cui gli oggetti descritti sono soggetti grammaticali (“il legno di pino che abbraccia gli interni”) e il lavoro del designer si materializza attraverso le sue creazioni. Rese autonome dal loro creatore, le stanze, le maniglie, le lampade si presentano come soggetti, figure di primo piano sul palcoscenico della vetrina, che “configurano un paesaggio” o “riportano visivamente” altri spettacoli:

Il filo elettrico crea una tenda di ispirazione vegetale che permette di regolare l’altezza delle luci e di orientarle. [...] Lianes era una prova d’autore, il prototipo di un lampadario trasformabile che rinuncia alla centralità geometrica della fonte di luce, con diffusori che possono essere orientati in qualsiasi direzione e in altezza. Il bosco di cavi configura, a sua volta, un paesaggio che riporta visivamente a un’altra delle creazioni di ispirazione vegetale dei fratelli francesi [Ronan e Erwin Bouroullec]. (Sánchez, 2015)

Questo tipo di prosa sovraccaricata di aggettivi e ornata da similitudini, “il tetto è come una grande foglia bianca sostenuta da leggere colonne” (Basualdo, 2015); metafore, “il bosco di cavi”; e da un ricorso frequente agli accostamenti concettuali inaspettati, che spesseggiano nei titoli, “riciclaggio e riuso: credo vitale e fonte di ispirazione” (Li Puma, 2015), è stato promosso nell’uso banalizzante del linguaggio televisivo che ha influito, con trasmissioni come *Non Solo Moda* (1984-2012) o i *format* dedicati agli ambienti domestici,⁴ sia sui gusti e sui bisogni del pubblico, sia sull’uso linguistico degli spettatori, promuovendo questi testi-racconti con strutture linguistiche complesse e consolidando la presenza di espressioni e termini quali *forme organiche, abitabilità, trend, tendenza o di tendenza* (in senso assoluto), *declinare un progetto, gusto*

contemporaneo, glamour, make-up, performance, e *design* usato per lo più come sinonimo di ‘linea o aspetto di un oggetto’,⁵rendendo tali espressioni patrimonio del pubblico oltre che degli autori e anticipando in qualche modo la pervasività e la democratizzazione del linguaggio operate dal web (Caldesi Valeri, 2015).

1. Anni trenta-quaranta: i designer architetti-umanisti

Il percorso diacronico di queste trasformazioni evidenzia una serie di salti sia nel racconto della disciplina, sia nel suo assunto formale e linguistico. Collocando, per l'Italia, l'origine della definizione del design nel primo dopoguerra (Bulegato & Dellapiana, 2014), e in particolare intorno alla nascita delle riviste focalizzate sulla casa *La Casa Bella* e *Domus*, emerge innanzitutto come siano i progettisti stessi a scrivere delle proprie opere e di quelle altrui, Ponti e Pagano *in primis*, entrambi architetti designer. Essi lo fanno, da una parte, in relazione al tema della casa – rendendo così circolare il discorso sull'architettura, sugli interni, sugli oggetti e sui mezzi di trasporto – dall'altra, attingendo a una cultura tardo-ottocentesca, ancora quella delle riviste: da *Arte Italiana Decorativa e Industriale* a *Emporium*, delle quali riproducono le dinamiche delle incursioni delle arti di ricerca – dalla letteratura alla musica, alla pittura – affiancate alle più quotidiane “spigolature” su pizzi, piccoli accessori, fiori recisi ed economia domestica. La consuetudine, sperimentata dagli intellettuali a cavaliere del secolo, da Boito a Papini (Sciolla, 2003), per citarne alcuni, di partire da una cultura alta che si misura con i processi costruttivo e industriale, con il ruolo pedagogico del progetto e dei prodotti, spinge nella direzione della ricerca di un linguaggio che corrisponde ai contenuti formali, e che dunque è moderno, ma allo stesso tempo riproduce la trasmissione di valori che ricuciono con la tradizione artistica e artigianale italiana.

Ponti, a partire dagli anni venti, con la sua adesione al circolo artistico di Margherita Sarfatti e con l'avvio del ruolo di controllore del processo creativo e di produzione in Richard-Ginori, incarna perfettamente la sintesi e il passaggio tra eredità messa a punto tra i due secoli e il “nuovo”, gettando profonde radici nell’“altra modernità”,⁶ sia dal punto di vista degli indirizzi del progetto sia da quello, che ci interessa, del loro racconto. Egli esprime bene la dicotomia forma-contenuti oltre alla variazione di registri che rendono le azioni quotidiane e consuetudinarie, come la scelta di una tappezzeria, il tassello di una vera e propria *Weltanschauung*. La definizione della casa moderna nasce dai suggerimenti nelle scelte oculate e nei discernimenti fra quello che offre il mercato: “Se il concetto che vi guiderà è quello di farvi una dimora fresca e serena, senza pretesa e senza pose, con una semplicità sincera e onesta, con un ordine armonioso e chiaro, potete esser sicuri di riuscire a crearvi anche veramente una *bella* casa. Una casa moderna” (Ponti, 1933, p. 24). Nel testo di Ponti, alle azioni concrete sono associati termini astratti, propri della teorizzazione, idealizzanti le scelte di gusto (*concetto, crearvi, semplicità sincera*), immersi in uno stile espressivo-futurista spontaneo e ricco di stilemi colloquiali, intrecciati alle forme arcaiche o ricercate

(*inintelligenza, sieno, soprattutto*) e alle neocreazioni (*falsantico*); le frasi nominali sono poste a conclusione della descrizione, come un elemento incisivo. È frequente l'uso del discorso diretto: compaiono spesso le frasi interrogative e gli imperativi, le intromissioni rafforzative e intercalate (*ve lo giuro*) e l'aggettivazione in serie: “La casa, cioè l'assieme degli ambienti – *comunque sieno i mobili che essa ospiterà* – deve essere chiara, ariosa, fresca, pulita, sincera” (Ponti, 1933, p. 22; il corsivo è dell'originale). Assume importanza l'insistenza sull'uso metaforico di termini che sono oggi in tali accezioni ben radicati nella lingua comune, ad esempio *atmosfera, gamma* [di]:

Questa è anzitutto la reale atmosfera di modernità che invochiamo: nella scelta di tinte o di tappezzerie (tinte unite e fresche o vivacemente contrastate da stanza a stanza: rosa, giallo, azzurro, verde freddo, bruno chiaro; oppure tutto su una gamma di *un* solo colore chiaro: grigio, verde pisello, tabacco pergamena) ed in quella delle tende e delle stoffe v'è subito modo di creare questa indispensabile fresca atmosfera. (Ponti, 1933, p. 22; il corsivo è dell'originale)

Con minore varietà di sfumature linguistiche ma con obiettivi simili si esprimono anche Pagano⁷ o Persico – non a caso quest'ultimo è di formazione umanistica (Tentori, 2006) – che mantengono, pur assumendo posizioni più militanti nel senso della ricaduta anche sociale del progetto, l'alternanza di termini e descrizioni tecniche e similitudini di ordine astratto, caricando di valori, anche mediante l'uso della lingua, i progetti che presentano e le loro posizioni teoriche. Ci troviamo comunque in una fase, ancora fino alla guerra, nella quale il perfezionamento del linguaggio non si è ancora alla ricerca di uno statuto disciplinare del design e di una sua lingua. L'ambito è quello del progetto, ibridato come si è visto dall'arte di ricerca, e le parole e il fraseggiare su design o architettura sono completamente intercambiabili.

2. Anni cinquanta: i designer-designer

È ovviamente con gli anni cinquanta e con la definizione di “stile industriale”⁸ che compare una ricca letteratura assieme tecnica e critica, che si caratterizza per una lingua speciale disposta su più livelli stilistici, corrispondenti alla natura unitamente teorica e pratica della materia trattata:

La Lettera 22 che compariva nel 1950, per il ridotto ingombro e per le caratteristiche necessarie ad una leggera portatile, veniva concepita in termini non plastici ma grafici, articolando gli smussi e dando un significato grafico alla curva di congiunzione tra coperchio e copertura. [...] Nizzoli insomma ha qui aderito al volume del meccanismo rinunciando alla forma “continua” per articolarla in due volumi di un rapporto statico, che per armonicità non esce dal concetto stilistico di tutta la produzione precedente. (Morello, 1954, p. 8)

Nella realtà linguistica dei testi che si propongono come esemplificativi confluiscono, dunque, gli usi di artisti e artigiani, il linguaggio tecnico di numerosi settori industriali (edilizio, meccanico, tessile, chimico ecc.), così come l'espressività dei teorici o dei critici d'arte e degli ideatori dei messaggi pubblicitari. Nella descrizione di Augusto Morello, appena citata, i tecnicismi *ridotto ingombro*, *curva di congiunzione*, *articolare in volumi* e *smussi* affiancano una serie di "astratti" (*armonicità*, *termini plastici* e *concetto stilistico*) che qualificano l'idea progettuale sottesa al prodotto Olivetti. Il ruolo stesso di Morello, critico, storico e promotore della cultura del design, è riflesso nella scelta di sovrapporre registri linguistici che rendono efficace l'interpretazione del prodotto, svelandolo all'utilizzatore (Morello, 2009).

Questo tipo di approccio, tipico degli anni cinquanta, che mira a rendere comprensibili oggetti meccanici, industriali appunto, corrisponde a un ulteriore livello interpretativo, questa volta più teorico che vorrebbe che l'attività dei designer, o della maggior parte di loro, subordinasse l'aspetto creativo alla funzione e al significato che la cosa ideata e progettata (dall'edificio all'automobile al bollitore) andrà ad assumere all'interno della comunità alla quale è destinata,² condizionando quindi in vista del profitto, i gusti dei consumatori, oppure rispondendo ai bisogni sociali per contribuire al progresso civile. Si tratta ancora di un pensiero, non da tutti condiviso, in continuità con gli assunti del Funzionalismo, tanto in architettura quanto nel design, che indirizza fortemente il progetto in senso sociale e della relazione tra le diverse scale progettuali. Si pensi, ad esempio, ai progetti urbanistici e a quelli dell'arredo urbano.¹⁰ Già, nel 1933, Ponti dedicava alcune pagine alla funzione di una stazione di benzina, una nuova componente tecnologica del paesaggio quotidiano:

Stile della benzina. Sono beato quando vedo qualcuno di quei candidi e schietti padiglioni che le mondiali Case fornitrici di essenze e di olio per le automobili hanno distribuito lungo le nostre strade maestre e agli incroci di esse. Questi padiglioni sono quel che han da essere: semplici, cementizi, bianchissimi, con larghe gronde sporgenti a sbalzo a riparare le macchine: ornati soltanto di sportivi richiami pubblicitari. Essi sono le chiare allegre e colorate dimore di quei distributori – compiacenti personaggi in frak rosso, in "scarlet coat", come i cavalieri delle caccie alla volpe, – che si presentano cortesi a ventre spalancato e prestano il loro lungo intestino di gomma per trasfondere dagli automatici stomaci di vetro l'essenza vitale all'automobile assetata. (Ponti, 1933, p. 53)

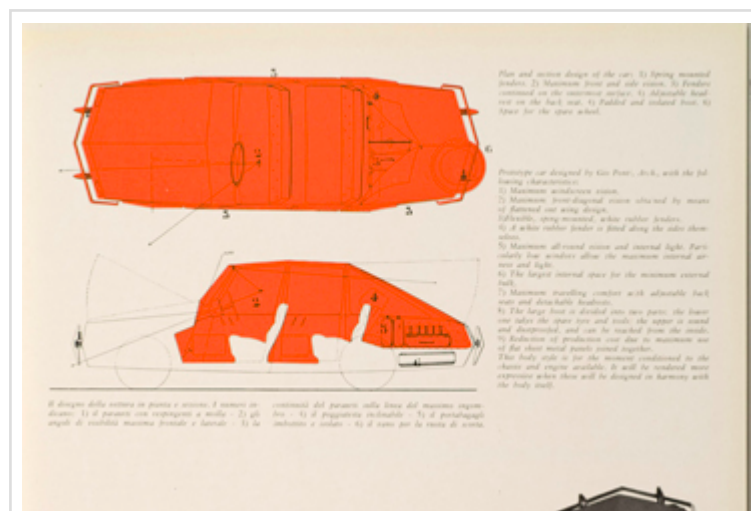
La questione dell'arredo dello spazio urbano si farà largo nel dibattito dei designer e il nuovo concetto viene denotato, qualche decennio più tardi, con il nome di *stile* in alcuni titoli di inserti, senza nome d'autore, in *Stile Industria*: "Lo stile della strada" (1954) – dove si parla delle cassette postali –; "la strada come ambiente" (1955).

Tornando al design, finora implicitamente veicolato da racconti sull'architettura e sugli oggetti, il raggruppamento intorno a *Stile*

Industria, grazie a un'analisi tecnica ed estetico-formale, costruita con i contributi di architetti, designer, grafici, progettisti e critici, nonché attraverso le presentazioni di esposizioni e i saggi di storia della disciplina (per esempio, sulla radio e sul manifesto pubblicitario), contribuisce a definire il lavoro specifico dei designer in relazione all'industria nella società del boom economico. E se l'avvio della pubblicazione di *Stile Industria* segna lo spartiacque per la storia del disegno industriale, insieme agli altri episodi del 1954 – l'“anno del design” in Italia – la ricchezza e la varietà di contributi degli addetti ai lavori rappresentano un modello stilistico e testuale della letteratura *del e sul* design.

Il fine ultimo, quello di aderire al sistema industriale e soprattutto di guidarlo, spinge i progettisti, anche molti di coloro che continuano a dividersi tra design e architettura, a inseguire la codificazione di uno statuto disciplinare preciso in quegli anni – si pensi al Congresso Internazionale dell'Industrial Design alla X Triennale e alle mostre ad esso legate, fino alla fondazione dell'ADI (Associazione per il disegno industriale). Tale obiettivo imprime un'ulteriore svolta ai modi di scrittura che portano in sottotraccia la specializzazione, anche linguistica, con il sempre maggior apporto di contenuti tecnici, legati ai materiali – nuovi – e alla produzione, al rapporto deterministico tra oggetto e utilizzatore e a qualcosa che si avvia ad essere una metodologia di progetto.

L'essenza della scrittura che si ritrova sulle pagine di *Stile Industria* consiste nel cogliere e nell'esprimere ogni elemento attuativo di un progetto: la linea, i materiali, il processo produttivo vengono valutati con criteri estetici ma anche economici. Fra i punti in cui si articolano “Le caratteristiche della carrozzeria” del suo disegno progettuale, Ponti, il cui linguaggio varrebbe la pena di essere analizzato singolarmente, anche per la sua capacità di adattamento alle varie fasi che stiamo tratteggiando, mette in rilievo “una diminuzione di costi di produzione: il particolare profilo della vettura realizzato con elementi piani di lamiera piegati e giuntati elimina le superfici curve e quindi gli stampi più costosi” (1954a, p. 5). In questo modo, Ponti coinvolge la società dei consumi nell'esame dei progetti per misurare e soppesare a pieno il valore dei prodotti, condividendo con il lettore lo stile espressivo e il linguaggio che, pur settoriale e tecnico, dev'essere compreso.



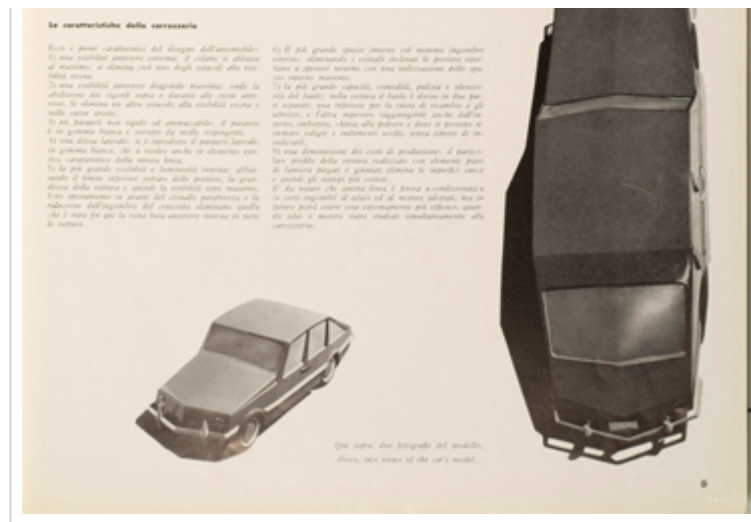


Fig.1 – Illustrazioni dell'articolo di Gio Ponti, "I principi di una carrozzeria" pubblicato nel 1954 in Stile Industria.

Per mezzo di una rappresentazione grafica, accompagnata da una illustrazione verbale particolareggiata e didascalica, si delinea il prototipo e se ne teorizza l'utilità; oppure, dopo il compimento della fase produttiva, s'illustra il prodotto, mettendo in evidenza e con parole e con fotografie (e/o disegni) il suo valore, sia funzionale sia estetico. La scrittura del tecnico e progettista riprende gli stilemi propri della letteratura didascalica¹¹ allo scopo di visualizzare gli oggetti, descrivere efficacemente il loro funzionamento e illustrarne il peso estetico. Incentrata sul ruolo guida della progettazione, la rivista diretta da Alberto Rosselli sancisce i principi fondanti dell'*industrial design*, anche attraverso la nobilitazione letteraria dei prodotti, non di rado affidata all'*ecfrasis*. Nel confronto di due modelli di spillatrici, "cucitrici per ufficio", messe in evidenza dal direttore nel primo editoriale – a cui segue nello stesso numero l'intervento programmatico di Max Bill (1954) – così come nella descrizione esteticamente motivata del lavandino prodotto da *Ideal Standard* su disegno di Ponti (1954b), si appalesano la metodologia e il valore formale della produzione in serie teorizzati ed auspicati dai designer ospitati sulla testata:

Due macchine sono accostate in questa pagina per un confronto; realizzate dalla stessa industria (sono due cucitrici per ufficio) hanno la stessa funzione, le stesse dimensioni, ma la loro forma è differente: sono due modelli realizzati in epoche diverse. Nel più recente, la tecnica ed il disegno hanno condotto ad una nuova concezione dell'insieme e ad una forma che richiama appena quella precedente ma risulta allo stesso tempo più nuova, più giusta e più bella. Il meccanismo è racchiuso in una leggera carrozzeria che lo protegge, il profilo è in funzione della mano che s'appoggia, gli elementi necessari per il funzionamento risaltano nella semplicità del complesso. La tecnica nella sua primitiva espressione di parti meccaniche (come appariva nel modello precedente) sembra qui una esperienza superata e ci fornisce l'esempio di un fenomeno concluso

nei suoi limiti di perfezione e di unità ormai quasi completamente raggiunta. L'ideatore, tecnico e artista, non si è posto certo il problema dell'invenzione di un nuovo meccanismo (se mai del suo perfezionamento), non ha ricercato una superiore utilità del prodotto (il modello precedente lo raggiungeva) ma una nuova efficienza più complessa e completa, una efficienza assieme tecnica, funzionale ed estetica. (Rosselli, 1954 a, p. 11)¹²

Quanto alle strutture sintattiche e testuali, lo sviluppo di forme e costrutti nominali (*è in funzione della mano...*) è predominante rispetto alla presenza di quelli imperniati sul verbo; compare una notevole quantità di apposizioni, di participi e aggettivi in serie (p. es., una struttura nominale messa in evidenza da un climax: *una efficienza assieme tecnica, funzionale ed estetica*); numerose sono le forme implicite. Non manca l'omissione del complemento d'agente (*due macchine sono state accostate...*; *il meccanismo è racchiuso...*; *due modelli realizzati*); e sono animati gli oggetti-concetti, che da soggetti grammaticali diventano protagonisti della descrizione (*la tecnica e il disegno hanno condotto...*). La valorizzazione e l'illustrazione dei fondamenti di una disciplina, che crea oggetti sulle premesse concettuali e tecniche, si attuano con un linguaggio astratto, in cui il lessico filosofico (*l'esempio di un fenomeno concluso*), in particolare dell'estetica (*sua primitiva espressione*), s'intreccia alla descrizione rigorosamente tecnica ma comprensibile (*leggera carrozzeria*; *il profilo è in funzione della mano che s'appoggia*). Allato ai termini qualificanti la natura composita della nuova attività, cioè le parole-chiave della disciplina come *forma*, *funzione* e *tecnica*, si consolidano, quindi, i tecnicismi concettuali della scrittura dei designer: i derivati *funzionale*, *funzionalità* e *formale*, nonché *creatività* e *creativo*, *elementare*, *espressivo* ed *espressività*, *essenziale* (riferito a forme e linee) ed *essenzialità*. La qualità della scrittura di Rosselli e la linea della rivista, anche nella messa a fuoco di un linguaggio, è frutto di una "ripulitura" dei modi di scrittura pontiani, cui egli è pure debitore in quanto collaboratore. Rispetto agli autori del periodo tra le due guerre, si amplia la gamma della terminologia tecnica, quasi neutra, e si riduce quella concettuale (in precedenza estremamente variata) a pochi termini, in qualche modo legati alla tradizionale dicotomia forma-funzione, con l'importante integrazione di allusioni al processo creativo e all'espressione di contenuti e valori che vanno via via a connotare la ricerca del design. Nei testi pubblicati da *Stile Industria* i progettisti tentano di offrire una sintesi dei propri modi di agire, relativamente all'attribuzione di significati e contenuti, nell'alveo del rapporto tra funzione e risultato finale.

Un esempio attinto dall'intervento dei fratelli Castiglioni coinvolti nel corale pronunciamento nel numero di *Edilizia Moderna* del 1965, dedicato al design e nella discussione intorno al ruolo e al valore del design, recita:

Abbiamo già detto di ritenere caratteristica fondamentale del design la consequenzialità logica che lega l'espressione formale alla scelta *a priori* dei suoi contenuti. Poiché ogni forma si esprime "in funzione" di qualche cosa, qualsiasi significato che attraverso la forma possa

essere comunicato si può identificare in una “funzione”. La scelta delle funzioni è pertanto il primo atto del design e resta condizionante fino alla fine del processo creativo. (Castiglioni, 1965, p. 12)

Si nota una forte presenza di termini astratti (*conseguenzialità logica, scelta a priori, espressione formale* ecc.), che servono a determinare la particolare natura del lavoro progettuale. Formano il vocabolario dei designer i termini mutuati da altri lessici settoriali, soprattutto da quello architettonico (di cui la lingua del design rappresenta almeno inizialmente la specializzazione), e in particolare dalla nomenclatura di geometria, basti pensare al valore assegnato a *linea* o *figura*. E alla maniera dei primi trattatisti del Rinascimento, che rendevano specialistici i termini d’uso comune o di altri ambiti (per esempio, *composizione, ordine*), gli scrittori-progettisti del design attingono dai vocabolari filosofici, scientifici e di critica letteraria; la lingua del design si serve, quindi, di *ambiente* ‘milieu’ (*ambiente architettonico*; Ponti, 1933, p. 17), *definizione (formale)*, *materializzare (oggetto materializzante possibilità funzionali* usato dai Castiglioni),¹³ *metodo e metodologia, ricerca, razionalità, razionale e razionalizzazione, stile e stilistica (stilistica architettonica*; Ponti, 1933), oppure *tipo, tipologia*,¹⁴ affiancati da *standard e standardizzato*, che devono la loro acclimazione in italiano alla diffusione del fenomeno di produzione seriale: una delle prime attestazioni del termine derivato da *standard* risale a Rosselli (1955, p. 2). Nei testi che servono a motivare il progetto e/o il prodotto, alcuni vocaboli comuni acquistano un’accezione specifica che riflette il valore estetico, per esempio, *semplice, semplicità, giusto*. Cristallizzatasi negli interventi dei designer, tale terminologia si diffonde nei linguaggi di uso comune dei testi di largo consumo.¹⁵

Questa fase intorno al cosiddetto *annus mirabilis* del design, segna la comparsa di alcuni termini che non solo andranno a popolare la lingua dei designer e, a seguire, il linguaggio comune, ma che mettono a fuoco i nuovi temi intorno ai quali si muove la disciplina in un processo di progressiva autonomia rispetto all’architettura. In particolare, oltre ai termini che definiscono le qualità del prodotto, sottolineate da attributi spesso importati dai paesi anglosassoni, assume particolare risalto il termine *metodo*. Se da una parte, infatti, il successo sempre crescente del design italiano nel mondo sembra mettere al sicuro la consapevolezza di appartenenza a un ambito disciplinare e nazionale molto definito e ben individuabile, dall’altra, invece, emerge un’incertezza, quasi mai dichiarata, dovuta anche all’osmosi tra architettura e design, espressa da molti dei protagonisti del racconto del design e che si manifesta nella ricerca della definizione di regole e metodi nuovi. La ricerca nell’architettura e nelle discipline del progetto tecnico, non viene – o quasi – percepita come necessità, tanto è metabolizzata lungo l’esteso arco temporale che conduce, dai trattatisti umanisti in poi, transitando per le accademie illuministe e positiviste, a una sicurezza della bontà del modo di progetto che ogni architetto o scuola può agevolmente maneggiare o rielaborare.

3. Il linguaggio della critica del design

Questa incertezza in Italia è acuita dall'assenza di luoghi accademici di dibattito e trasmissione, che se da una parte costituisce la forza del quadro nazionale, perché stimola un processo "dal basso" in continua e fruttuosa relazione con imprese, progettisti indipendenti, pubblicistica, dall'altra non annovera impianti chiari come quelli che si sono già configurati in altri paesi europei, come nella Germania della Hochschule für Gestaltung di Ulm o nell'Inghilterra del Royal College of Art di Londra e della miriade di scuole in cui si formano i designer (Black, 1965). La necessità di introdurre un *metodo*, cartesianamente inteso, in un sistema progettuale e produttivo (non ancora di insegnamento, come vedremo), che si è retto sulla creatività, sull'intuizione e sull'esperienza, tutti termini incontrati fino a qui, spinge da un lato ad adottare terminologie e costruzioni assunte dalle discipline progettuali operanti sulle basi scientifiche, dall'altro a rivolgersi a diversi altri ambiti di ricerca, nel tentativo di raccogliere sia suggerimenti linguistici sia contributi utili a rinforzare l'approccio al progetto del design: in sintetica sequenza, l'arte di ricerca negli anni cinquanta, il metodo scientifico negli anni sessanta e, ancora in un'ottica di metodo, lo strutturalismo affermatosi in diverse discipline negli anni settanta. La fase di sollecitazione dell'incontro tra il design e le arti visive è guidata prevalentemente da critici e storici o da progettisti ancora saldamente legati alle dinamiche avviate prima della guerra, come Ponti (Dellapiana, 2014). Sono loro stessi che constateranno, però in seguito, il sostanziale fallimento della proposta, come si deduce dallo sconsolato rapporto di Gillo Dorfles sul convegno alla Triennale del 1960 dedicato a *Arte-artigianato-industria*, in cui, in perfetta consonanza con gli interventi di *côté* artistico e con le colte citazioni delle ultime tendenze pittoriche, lamenta l'implicito rifiuto dei designer di parlare la stessa lingua degli artisti e ne registra il progressivo allontanamento, mentre il design avrebbe avuto "la possibilità di riscattare una civiltà meccanizzata come la nostra laddove le altre forme artistiche difficilmente lo possono fare" (Dorfles, 1960, p. 38).

Laddove il racconto del design è dunque affidato ai soggetti di formazione esclusivamente umanistica e con l'esperienza della storia e della critica d'arte – di fatto, non progettisti –, la contaminazione e l'apporto di linguaggi extradisciplinari già sperimentati nella critica architettonica si ripropongono. Nata come una branca dell'architettura, infatti, la disciplina del design ne eredita in questi frangenti i metodi, i linguaggi tanto visivi quanto verbali, e condivide gli spazi della scrittura critica. Ma "mentre [la critica d'arte *tout court*] ha per oggetto il prodotto, la critica del design ha per oggetto il processo, l'intero processo che va dall'ideazione al consumo dei manufatti" (De Fusco, 1986, p. 11) e, quindi, ricorre all'armamentario linguistico specifico di tale processo. La critica d'arte contempla il sincretismo tecnico-figurativo insito nella disciplina del design e trova la sua espressione letteraria nel mistilinguismo e in una varietà eterogenea di vocaboli tecnici, di registri e figure, presi a prestito da altri ambiti. Giulio Carlo Argan, ad esempio, usa le visualizzazioni tecniche ed ecfrastiche degli oggetti:

[Breuer] semplifica il taglio dei profili, quasi dovessero ricavarsi con

un rudimentale lavoro d'accetta e di sgorbia, e riduce gli incastri per limitare il lavoro di montaggio. [...] Il sedile di stoffa colorata, leggermente inclinato in avanti, è sentito come una superficie alare, che "prende" spazio di sotto e di sopra, con quel minimo slittamento che basta a giustificare i lievi, contenuti inarcarsi dello schienale. (1957, p. 9)

In parallelo e alternanza propone valutazioni critiche, ricche di metafore, che costruisce con la terminologia appartenente alla linguistica: "[Breuer] è consapevole che la sua architettura media *l'assimilazione di quelle forme poetiche al linguaggio parlato*; ma non crede che *il linguaggio parlato* costituisca necessariamente qualcosa di qualitativamente inferiore e di esteticamente meno significante" (Argan, 1957, p. 7; i corsivi sono nostri).

Anche Bruno Alfieri si serve del lessico critico figurativo nei contributi dedicati agli aspetti tecnici della linea aerodinamica degli automobili. Su posizioni di critico e sostenitore della causa del design a partire dalla critica d'arte e attraverso gli strumenti tipici della diffusione del dibattito – si ricordi il suo ruolo nella fondazione di *Zodiac* (1957), *Metro* (1960), *Pagina* (1962), *Lotus* (1963), tutte testate che ruotano con diversi livelli di prossimità nell'orbita tecnico-umanistica olivettiana – Alfieri, forte anche di scritti storici sui maggiori rappresentanti del design internazionale (la sua piccola monografia su Le Corbusier, sponsorizzata da Cassina, è del 1968) prosegue e apre insieme a Dorfles, Argan e altri, una linea storico-critica che fa della commistione tra linguaggi consolidati, come la prosa d'arte e gli innesti tecnici propri della disciplina, una cifra stilistica e di approccio che giunge fino ai giorni nostri in molta letteratura storico-critica:

Se l'antiretorica della forma della serie introduce un nuovo gusto, il gusto della funzionalità, e cioè avvicina felicemente il mondo figurativo moderno alle esigenze d'officina e di impiego, la forma aerodinamica, retorica per eccellenza perché modellata da un fluido "a strascico", si stacca dal gusto scabro della produzione di serie, indulgendo veramente verso la scultura moderna, che è surrealista e "aerodinamica": la parte più retorica, nel senso antibarocco del termine, dell'arte contemporanea. [...] Crediamo insomma essenziale negare all'aerodinamica valore formale, riconoscendole invece una importante funzione, quella di *suggerire* nuove soluzioni formali da applicare alla produzione di serie, migliorandola qualitativamente. (Alfieri, 1955, p. 17; il corsivo è dell'originale)

Oltre ad attestare l'uso di *aerodinamica* come sostantivo con valore di *aerodinamicità*, il brano illustra la commistione di elementi icastici (*forma... modellata da un fluido "a strascico"*) e nomi tecnici trasferiti da altri settori (*antibarocco, antiretorica, retorico*), che caratterizza gli scritti degli artisti e degli addetti ai lavori. E così pure le descrizioni ecfrastiche – componenti stabili della scrittura *del* e *sul* design (vedi il succitato brano di Ponti), come quella della milanese birreria Splügen ideata dai fratelli Castiglioni (riportata qui di seguito) – rappresentano una nuova critica

figurativa, che tratta degli oggetti e degli arredi accostando la nomenclatura tecnica (*condutture, tubazioni*) alle figure retoriche (vedi la metafora “una fila di stalattiti luminose”):

Ai primi clienti che entrano nel locale si presenta uno spettacolo sconvolgente: dal soffitto pendono, sospese a diverse altezze, decine di lampade una diversa dall'altra, alcune di produzione industriale corrente, altre, come la Splügen, appositamente disegnate e prodotte per l'occasione; una fila di stalattiti luminose che si districa da una rete di tubazioni a vista, formata dalle condutture dei diversi impianti. (Castiglioni, 1961, pp. 32)

4. Anni settanta: i designer tecnici

Insieme alla “fondazione” di una critica e storiografia del design che si sviluppa fino all'oggi con modalità espressive vicine alla critica d'arte, si avvia, sulla scia degli stimoli provenienti dalle riviste specializzate, una ricerca sul metodo, già ventilata nel corso degli anni Cinquanta, che si fa urgente nel momento del dibattito sulla trasmissione dei saperi del design e sulla conseguente necessità di usare dei linguaggi finalmente propri. Se in architettura il discorso sul metodo si rivolge al dibattito sul *tipo* e sulla *tipologia*, sul processo cognitivo-culturale indispensabile al raggiungimento della sintesi progettuale, sul ruolo delle memorie fragili dei luoghi e della loro geografia o, più pragmaticamente, sulle richieste dell'utenza e sui modi di recepirle – si pensi a Ernesto Nathan Rogers (1958), Giulio Carlo Argan (1962), Aldo Rossi (1966), Saverio Muratori (1967)¹⁶ – nel design l'approccio è, come si è accennato, indirizzato alla ricerca di un metodo scientifico, utile a un insegnamento che si va finalmente configurando fuori dalle scuole di architettura (Bulegato, 2014). In parallelo, negli stessi anni, ancora in una logica che chiameremmo neocartesiana, questa volta sui versanti cognitivista e linguistico, si avvia la fortunata e breve stagione dell'impiego della semiotica, e in particolare dello strutturalismo, anche nell'analisi del design, assumendo la metafora *progetto=linguaggio* e collocando, dunque, la partita, anche nei modi di raccontarla, nel quadro di un linguaggio specialistico del tutto nuovo.

Alla prospettiva dell'analisi storico-linguistica si salda in alcuni casi anche la valutazione del contesto economico, sociale e politico che si riflette nell'uso linguistico sia di chi progetta le opere e motiva le proprie creazioni sia di chi dipana criticamente il rapporto fra la creatività e l'industria. Il versante semiotico-strutturalista è guidato prevalentemente da non progettisti (De Fusco, Dorfles, Argan) intorno a *Op.cit. Rivista di critica d'arte contemporanea* nata nel 1964 (De Martini & Losito, 2006), ma è anche presente nei contributi operativi per la didattica del Corso superiore di disegno industriale a Venezia iniziato nel 1960, mentre quello di progettazione artistica per l'industria di Milano, del 1963, tende a veicolare i linguaggi e i metodi scientifici di provenienza estera.

Quanto alla breve esperienza del polo didattico di Venezia, la lingua e lo stile del volume *La ricerca paziente* (Albini et al., 1972), che raccoglie le

lezioni veneziane sul design, riflettono appunto un nuovo inquadramento della disciplina, quello sociale e ambientale, filtrato attraverso l'interpretazione del design come fenomeno di comunicazione, il quale accentua la parte teorica del *lavoro progettuale* (termine chiave del volume); e *designer* è sinonimo di *progettista*, denominato pure *operatore artistico* o *operatore progettuale*.¹⁷ Di qui, nel volume, numerose citazioni delle *auctoritates* della semiotica (Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Dorflès) e il conseguente trasferimento nella prosa tecnica del lessico concettuale proprio dei teorici della “scienza dei segni”: *codice, contesto, decontestualizzare, metalinguaggio, nessi semantici* (Zannier 1972, p. 63), *oggetti simbolici, progettazione di sistemi*; nonché il capitolo “Una declinazione semiologica della progettazione”, che intitola l'intervento di Giampaolo Palatini, o la didascalia “La città come ambiente *significante*”, posta sotto la fotografia-disegno – o *meta-fotografia* (Zannier, 1972, p. 72) – elaborata dagli studenti del corso. Già dai tempi dello *Stile Industria*, il linguaggio visivo della fotografia è una componente stabile della disciplina; l'arte fotografica arricchisce il linguaggio verbale dei designer nell'unione delle categorie espressive, proprie della critica pittorica, con la nomenclatura tecnica dei mezzi: “Dalla fotografia realistica Luigi Veronesi, nella ricerca e nella adozione di particolari accorgimenti, come la solarizzazione, il fotomontaggio, il fotogramma e lo slittamento di lastre, è giunto ad una originale forma espressiva che si avvicina al mondo della grafica” (“Fotografia. Luigi Veronesi”, 1954, p. 24). Ma la fotografia serve anche alla formazione (il cosiddetto *design visivo* espresso da Zannier già nel titolo del suo contributo): “Si è dato inoltre spazio alla sperimentazione di tecniche metafotografiche, attraverso una libera, anche fantastica, connessione tra i vari mezzi figurativi, al fine di sollecitare l'allievo a una costante azione progettuale” (Zannier, 1972, p. 63).

Progettuale e progettualità, insieme con *operativo* e *operatività* – termini caratterizzanti la società industriale – compaiono indifferentemente in entrambe le attitudini espresse dagli scritti emersi dall'esperienza delle scuole e consentono di ampliare, invertendo la sequenza originale architettura-design, il proprio interesse a scale diverse da quella dell'oggetto, focalizzando l'attenzione sul ruolo della progettazione, non necessariamente seriale, per l'urbanistica, cioè nel *Design dell'Ambiente*, traduzione di *Environmental Design* (Albini, 1972, p. 10).¹⁸

Ai temi della riqualificazione ambientale e dell'arredo urbano viene dedicata un'ampia letteratura che interessa non soltanto i designer, ma anche i ceti dirigenziali e politici. E in virtù dell'allargarsi dell'interesse collettivo per la sostenibilità dello sviluppo nell'*ambiente* (termine, che dagli anni ottanta indica prevalentemente la parte “naturale” dello spazio che circonda l'uomo), la lingua speciale dei progettisti-designer ha una forte ricaduta sull'uso comune dell'italiano.

Emerge chiaramente come l'espandersi del pensiero progettuale dei designer alla dimensione ambientale, e negli anni più recenti anche ad altre realtà sempre più complesse, necessiti processi e linguaggi più esatti e rigidi (cioè di tipo scientifico), che intenzionalmente superino la sfera

creativa sperimentata, quella degli architetti di formazione artistico-umanista, i quali operano interpolando l'esperienza e l'intuizione. L'importazione esplicita nella scuola milanese di metodologie mutate dalla *teoria dell'informazione*, dalla statistica, dalle teorie matematiche e dall'uso dei calcolatori elettronici, corrisponde all'impiego di formule e terminologie specifiche, che cercano di tracciare il percorso di trasformazione dalla figura del designer tradizionale al "nuovo" designer scienziato.

Rosselli, capofila della compagine milanese, reclama la metodologia progettuale nei testi improntati a uno stile composito che si impossessa del lessico filosofico. Nella ricerca del metodo per il (nuovo) design, il progettista prende a prestito sia procedimenti speculativi sia la necessaria nomenclatura, propria della filosofia, per applicarli alla materia tecnica del processo progettuale, cioè alla "realtà in cui opera l'architetto" (Rosselli, 1973, p. 11):

Considerata la complessità dei problemi attuali, molti studiosi dei metodi hanno formulato diverse ipotesi operative nel tentativo di trovare una logica risolutiva o una filosofia decisionale. (pp. 6-7)

Negli ultimi vent'anni, sotto la pressione dei problemi, della complessità delle progettazioni e degli avvicinamenti richiesti, sono state messe a punto diverse sistematiche e tecniche operative, subito applicate in alcuni settori della ricerca scientifica ed anche nell'industria, come programmazione e controllo della produzione. (p. 13)

Sono quindi *operative* (parola chiave della trattazione di Rosselli) *le ipotesi, le sistematiche e le tecniche*, e dominano i termini concettuali come *operatività e operabilità, metodico e metodologia, scientificità, sistematicità, concetto di complessità, strutturazione analitica* (p. 6 e *passim*). Considerata alla pari di una ricerca scientifica, la determinazione sistematica dei principi fondanti della progettazione utilizza i tecnicismi d'altri settori. Ciò significa, in primo luogo, incardinare il design sul piano della teorizzazione. Insomma, fornire adeguati strumenti letterari e linguistici per il nuovo pensiero concettuale permette a Rosselli di appalesare appieno la ridefinizione della disciplina e dei suoi metodi:

I modi di procedere all'interno del metodo sono improntati alle *sistematiche* e alle *discipline matematiche* e per alcuni all'uso dei computers. Le prime tendono in molti casi a forme di razionalizzazione di un processo di progettazione, rendendo cosciente il progettista della sequenza di operazioni e riportando alla logica molte decisioni normalmente abbandonate a scelte occasionali. (p. 7; i corsivi sono dell'originale)

5. Ancora anni settanta: scrivere radicale

Lo stesso decennio in cui il Corso superiore di disegno industriale di Venezia e Rosselli e sodali impostano il loro metodo è caratterizzato da un

ulteriore versante progettuale: quello della contestazione e del radicalismo, stagione nella quale la coincidenza tra il linguaggio formale e la lingua naturale è esplicitamente ricercata. Il notissimo *poster* della mostra *Superarchitettura* del 1966, parla da solo: “La Superarchitettura è l’architettura della superproduzione, del superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super” (archivio Branzi, ora Gargiani 2007, p. 24): il prefisso *super-* (usato anche da solo come aggettivo esaltante l’eccezionalità del prodotto) sottolinea non tanto l’addizione quanto il voluto eccesso che accentua l’ipertrofia consumistica.

Com’è noto, la stagione radicale rimette in gioco il rapporto con le arti e lo scambio con l’architettura (Bulegato & Dellapiana, 2014, pp. 23-27), incontrando nella fase di esaurimento della propria carica eversiva, sia nel progetto sia nel linguaggio, i primi segnali dell’estetica postmoderna che libera anche il design dall’ortodossia dei modi progettuali e dei linguaggi disciplinari, pure quelli di più recente e accurata acquisizione. Il livello di frantumazione e rimescolamento che deriva dalle nuove aperture e dal superamento della dimensione collettiva del progetto è tutto a favore di un rinnovato individualismo emotivo, colto o popolare.

Nei modi di esprimere linguisticamente le nuove tendenze il processo fin qui illustrato tende a ribaltarsi. Se la tensione al metodo produce un’“asciugatura” del discorso per arrivare a definire una serie di parole-chiave ricorrenti (*metodo, scienza, analisi, logica, decisione, sistema, significato, operatività*; Rosselli, 1973) che inglobano, annullandole o quasi, quelle sperimentate precedentemente e inerenti ai processi di produzione e creazione (*serie, tipo, creatività, intuizione, esperienza*), nel panorama Radical si innesca un processo uguale e contrario. Si torna ad arricchire il linguaggio affiancando i “vecchi” lemmi del processo industriale e i nuovi significati ad essi assegnabili a categorie completamente nuove, che esprimono i valori del progetto di design come i temi dell’emotività personale, l’individualismo e i sistemi produttivi alternativi a quelli industrializzati.

In questo senso è significativa la storia di *assemblaggio*, prestito dal francese, inizialmente usato nella lingua italiana per designare “montaggio di parti meccaniche nel processo industriale e in particolare nelle costruzioni delle carrozzerie automobilistiche”,¹⁹ che assume il significato di *assemblage* anche nel design, in contemporanea all’affermazione della pop-art, la quale reinterpreta l’espressionismo delle correnti dadaiste e surrealiste (inventrici della tecnica di *assemblage* nelle arti visive). La ricerca di una visione progettuale ed espressiva che riproduce i meccanismi creativi delle avanguardie anarchiche, seppure circoscritta a un limitato gruppo di designer e segnatamente all’“avventura” di Memphis, si riflette in un linguaggio ancora nuovo rispetto alla codificazione sperimentata. I termini chiave vengono evocati per essere sistematicamente messi in discussione, ribaltando il loro rapporto maturato in seno al Razionalismo.

Come sappiamo bene quando uno va a cercare di definire la funzione

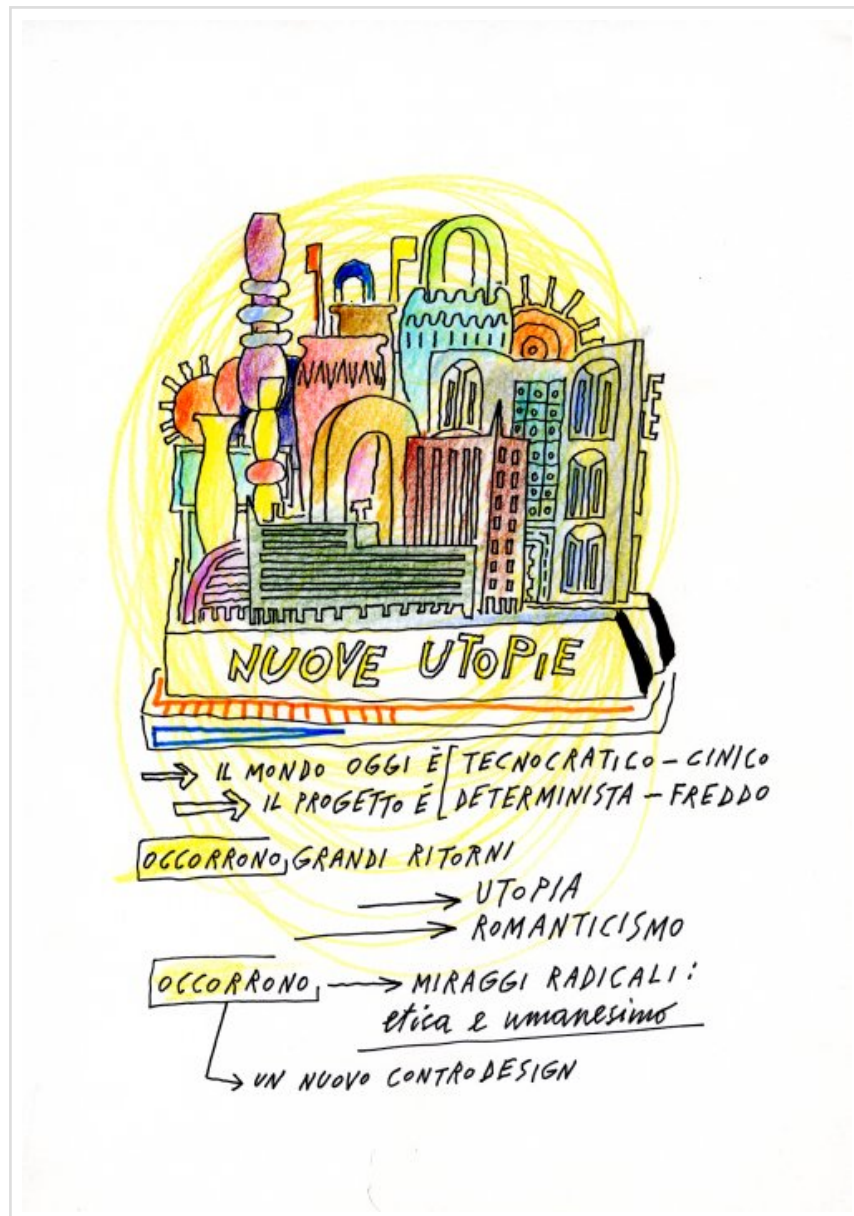
di qualsiasi oggetto, la funzione gli scappa tra le mani, perché la funzione è la vita stessa. La funzione non è una vite in più o una misura in meno. La funzione è la possibilità finale del rapporto tra un oggetto e la vita (Sottsass, 1980, citato da Radice, 1984, p. 143).

Anche i concetti e le espressioni tenacemente negate dai designer scienziati – esperienza *in primis* ma anche arte, artigianato – vengono rinforzati e usati con grande frequenza²⁰ e l'aspetto individuale, esperienziale, appunto, ed empirico sfocia in una scrittura di taglio autobiografico nella quale il vissuto personale diventa la cifra di un progetto che, Sottsass afferma più volte, non si può insegnare, ma solo proporre e raccontare. Il risultato è una scrittura, frequentata lungo tutto l'arco della sua vita e che lo rende un maestro *malgré lui*, di taglio autobiografico, in “soggettiva”, con abbondanza di incisi e coordinate che si soffermano su accurate descrizioni di ambienti e persone incontrati, ma soprattutto sull'impressione che ne deriva, anche laddove il tema trattato sia altro. Spesseggiano periodi spezzati, alternanze di affermative e negative, in alcuni casi con qualche contatto con la scrittura automatica o l'autocoscienza, in un turbinio di citazioni colte rivestite di tono colloquiale:

Certo questi mobili che *ho* disegnato rappresentano (per quanto *mi* riguarda) un tentativo di uscita o meglio un tentativo di rientro verso il centro del problema; un tentativo per rientrare nel disegno portandomi dietro tutto quello che è successo e forse tutto quello che non è successo. (Sottsass, 1980; i corsivi sono nostri).

A fianco di Sottsass nell'esperienza di *Alchimia* (1976) e deuteragonista della vicenda post-radical, Alessandro Mendini ne rappresenta, anche dal punto di vista linguistico il secondo stipite: dove Sottsass mira a scompaginare e a smontare sistematicamente ogni sistema progettuale, coinvolgendo il lettore nelle proprie vicende personali e nelle proprie passioni, in un clima di gioiosa anarchia, Mendini impiega un rinnovato sistema analitico, uno stile linguistico, che si potrebbe definire del *dettaglio*. Il *dettaglio* è la parola chiave nel manifesto del gruppo Alchimia (Mendini, 1985, in Parmesani, 2001). *Dettaglio* è inteso in senso materiale, perché qualifica l'attività del design, ma anche in quello concettuale: delineando i principi e le motivazioni del lavoro progettuale, il *banale* e il *minimo*, che soggiacciono alla progettazione e alla successiva messa in opera: la descrizione del progetto effettuata da Mendini esalta ogni elemento. Tale programmatica banalità (“la quantità non sfugge al banale”: Mendini, 1985, in Parmesani, 2001, p. 83) viene espressa per sequenze nominali, frasi semplici giustapposte, accumuli di complementi di specificazione, serie di sostantivi e aggettivi, che coagulano i concetti (i *dettagli*, appunto): “L'architettura esterna è fatta di marmo, di acciaio, di vetro, è pericolosa, il materiale duro fa male”; “Tutto è radicalmente diverso rispetto al progetto del design industriale: modelli, metodi, processi, oggetti, energia”; “Abitare è un gesto naturale, prima, prima di essere un progetto. Un gesto ospitale, vivente, accurato” (Mendini, 1989b pp. 181, 182, 183). In Mendini narratore delle correnti di *controdesign* e di

design pittorico, la scrittura stessa diventa design, una sorta di “visibile parlare” che sintetizza il lavoro del progettista, trae l’ispirazione dalla realtà e la raffigura nel disegno fatto di parole.²¹



— Fig. 2 – Alessandro Mendini, disegno per Alessi, 2000, courtesy Archivio/Museo Alessi, Crusinallo di Omegna, Verbano-Cusio-Ossola.

Nel progetto di 100 vasi per Alessi, il design della produzione in serie viene da Mendini rovesciato, in una sorta di paradosso:

Secondo la logica fantastica di un Pèrec o di un Cortázar, si troverà a inseguire un mondo di relazioni più che di oggetti, di intervalli e differenze (lo scarto tra un vaso e l’altro) più che di accumulo e semplice collezionismo. Il gioco perverso della serialità diversificata, così brillantemente proposto dai prodotti industriali di ultima generazione (esempio eclatante lo Swatch) viene così oltrepassato dalla logica del progetto plurale non successivo, ma istantaneo,

concluso in sé, sincronico, in cui il processo prevale sul prodotto, il progetto sull'oggetto. (Mendini, 1992, p. 81)

La sua idea della “serialità diversificata” echeggiante la contrapposizione al consueto (il *controdesign*, appunto), si attua in uno stile segnato da richiami letterari e dai parallelismi imperniati sui contrari, che sembrano riflettere le contraddizioni creative di molti dei suoi progetti come il *Mobile infinito* (1981): “qual mobile immobile, quel deserto dove sembra succedere tutto senza che mai succeda nulla” (citato in Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 56).

6. Ulteriori aperture

Con l'ultimo decennio del secolo scorso, che trasforma definitivamente il design italiano in un marchio globale, i designer riducono moltissimo la quantità e la qualità dei loro scritti. Alcuni dei protagonisti delle stagioni precedenti, assurti nella sfera dei, proseguono la loro azione, sia dal versante dei progettisti (Branzi, Mendini) sia da quello dei critici (De Fusco, Dorfles), ma sostanzialmente il discorso sul design è affidato ai comunicati stampa delle aziende o agli estensori di interviste e schede tecniche pubblicate sulle ormai non abbondantissime testate specializzate, sugli organi di stampa a grande diffusione o nei *flyers* di saloni e fiere.

Tuttavia, ormai il linguaggio del design si è radicato significativamente nella lingua contemporanea, non solo specialistica. In questo senso la stratificazione lessicale acquisita dalla lingua “viva”, come afferma la moderna linguistica, anche con il conio di neologismi al limite dell'aberrazione – “didesign” in testa²² –, sembra fare da scenario/ecfrasi a processi simili nella progettazione. La pervasività di termini derivati dalla lingua del design nel linguaggio comune si affianca alla percezione e, spesso, alla messa in pratica dell'idea che tutto sia design – dagli oggetti d'uso, al cibo, alla moda, all'attività di parrucchieri e amministratori –, con il risultato, in alcuni casi di grande interesse, di spezzare e modificare radicalmente la lunghissima sequenza, di kubleriana memoria, degli oggetti d'uso che si evolvono e trasformano per rispondere a inedite esigenze, ma che mantengono inalterato il loro valore archetipico. Nuovi termini e nuovi significati per nuove “cose” impiegate per compiere azioni consuete, segnano la contemporaneità più stretta, in una liquidità che diluisce il rapporto tra il progettista e il progetto, tra il prodotto e l'utente, tra la parola e le sue accezioni d'uso.

////////////////////////////////////
////////

Glossario

Qui di seguito, un glossario di termini che caratterizzano il lessico del design, tratti dai testi considerati nella stesura del saggio.

Mette conto di evidenziare alcuni vocaboli che sono stati creati (e accolti

nell'uso) per designare i prodotti (*seduta*, s.f.; *imbottito*, s.m.) e le operazioni specifiche dell'attività dei designer (*assemblaggio*; *styling*), così come quei termini che sono stati investiti di nuovi significati grazie alle teorizzazioni (*abitabilità*, *decontestualizzare*, *formalizzazione*, *stilistica*) e alla prassi dei designer (*design pittorico*, *profilo* 'linea di un oggetto').

Sono state analizzate anche le seguenti pubblicazioni periodiche: *Stile Industria* (1954-1963); *Op.cit.* (1964-); *Ottagono* (1966-); *Casa oggi: modi di vivere* (1972-), in quanto rappresentative delle direzioni che il linguaggio del design assume nell'arco cronologico esplorato.

Nello studio storico-linguistico dei termini sono stati sistematicamente consultate le opere lessicografiche di Migliorini (1942; *Grande dizionario della lingua italiana*, 1960-2002, con *Supplemento* 2004 e *Supplemento* 2009), di Sabatini e Coletti (1997) e di Cortelazzo e Zolli (1999).

abitabilità, sf., condizione di un ambiente destinato all'abitazione e a ogni sorta di attività umana; "il compito del design comportamentale sarà farsi carico di quel di più che si aggiunge all'utile, fare dell'abitabilità la specificità del suo progetto, che è poi fare un nuovo progetto domestico" (Deganello, 1987, p. 38).

abitativo, agg. nell'espress. *costume abitativo*, modo, maniera di arredare le case; "ad un livello artigianale (che anticipa il fenomeno proprio degli anni settanta del riciclaggio e dell'hi-tech) si verificano già nel costume abitativo della *swinging London* molti casi di recupero di materiali industriali 'poveri'" (Casciani, 1984, p. 69).

aerodinamico, agg., meno resistente all'aria, di forma modellata da un fluido "*a strascico*"; nell'espress. *forma aerodinamica* (Alfieri, 1954, p. 17).

aerodinamicità, s.f., aerodinamicità che è una qualità, una caratteristica della forma/linea di un oggetto o di un modello (Alfieri, 1954, p. 17).

ambientale, agg., (1) relativo all'ambiente inteso nel significato di abitazione ma anche del luogo di vita sociale e di attività pubblica dell'uomo; (2) relativo all'ambiente inteso come eco-sistema; (1) "rapporti *ambientali* degli oggetti" (Albini, 1972, p. 10; Casciani, 1984, pp. 63, 68); nell'espress. *design ambientale*, design dell'ambiente, traduz. di *Enviromental Design* (Albini, 1972, pp. 10-11; Casciani, 1984, p. 69).

ambiente, sm., (1) tutto ciò che circonda l'uomo, luogo privato e/o pubblico, che rende fr. *milieu* e ingl. *enviroment*; e, più specificatamente, spazio, chiuso o aperto, a cui sono destinati gli oggetti del design; "Si deve [...] affermare che un ambiente esplicitamente moderno può magnificamente contenere un mobile o un oggetto d'arte antichi e dar loro un vero rilievo" (Ponti, 1933, p. 17); "Così *mileu* è ormai sostituito dall'*ambiente*, e non da *miluogo* (Migliorini, 1938, in Migliorini, 1990, p. 95); "La strada come ambiente", 1955, p. 34): "Dunque la cosa non sta

nello spazio, ma lo spazio, o meglio l'*ambiente*, passa nella cosa, si media attraverso la cosa. Funzione del design è di definire la spazialità interna, la relazionalità della cosa” (Argan, 1957, p. 15). Si veda l’accezione del termine *ambiente* che si ricava all’interno della definizione di design fatta da Langer (1965, p. 5): “Io restringerò il termine [design] a quello che ritengo il lato umano *dell’ambiente inteso come lo aspetto visuale delle cose fatte dall’uomo: dagli edifici, i ponti, le strade principali e simili fino agli utensili delle nostre cucine e alle sedie dei nostri portici o patii*. Questo è il senso della parola ‘design’ che va intenzionata, io penso, nel domandarsi se influisca realmente coi suoi effetti positivi e negativi sulla gente” (il corsivo è nostro). (2) in accezione di ‘luogo chiuso costruito e/o arredato secondo un progetto di design, quindi con caratteristiche individualizzanti’; “Con questo ambiente [la birreria Splügen] i Castiglioni sembrano anticipare la tematica Pop, l’uso demistificante della tecnologia industriale nella creazione di nuovi significati e funzioni per oggetti ed architettura” (Casciani, 1984, p. 63).

arredo urbano, insieme di attrezzature costruite per la città, oggetti e strutture di utilità pubblica progettate da designer e architetti, come punti di illuminazione, pensiline, sedute, pannelli segnaletici; rende forse *Public Design*: “Il *Public Design* o Arredo Urbano come sembra più giusto chiamarlo all’italiana, anche se forse sarebbe meglio dire Arredo Ambientale, è una nuova realtà che si va imponendo in tutti i paesi del mondo” (“Iniziativa mostre e prodotti per l’arredo urbano”, 1985, p. 8).

arte applicata, sinonimo di ‘design’ in tutta la sua estensione semantica, soprattutto nel primo periodo della letteratura dedicata alla disciplina (Ponti, 1933, p. 135).

artisticità, sf., valore e caratteristiche estetiche che fanno di un oggetto un’opera d’arte; “la questione dell’arte applicata – che si pone in termini affatto nuovi con la rivoluzione industriale – non riguarda tanto le modalità lavorative quanto la natura stessa di un’arte in cui il pratico prevale sull’estetico, in cui il valore-interesse (la proprietà di soddisfare determinati interessi) prevale sull’‘interesse disinteressato’, in cui l’artisticità diffusa prevale su quella emergente” (De Fusco, 1986, p. 10).

assemblaggio, sm., tecnica di costruzione di oggetti del design con elementi e materiali di forma e provenienza diverse, adattamento di *assemblage* riferito all’opera d’arte (vd. *supra*); “Cambia la tecnica di realizzazione della seduta, e il blocco unico di poliuretano espanso è sostituito dall’*assemblaggio* di quattro elementi sempre in poliuretano espanso con doppio rivestimento, ma stampati indipendentemente” (Casciani, 1984, p. 154); “Con un perfetto e aereo assemblaggio di vari parallelepipedi, ora a sezione quadrata ora sottili come nastri, si erge su due zampe con un doppio gioco di diagonali che lo rendono scattante come un soprammobile futurista” (“Una lampada di Mario Botta”, 1987, p. 116).

assemblato, part. pass., oggetto di design composto con elementi eterogenei; “L’oggetto è assemblato: i suoi pezzi hanno varie origini”

(Mendini, 1990, p. 5).

comfort, anche **conforto**, sm.: *comfort* (Ponti, 1933, p. 103), *conforto* (p. 121); “*Conforto* sta ereditando gli usi dell’ingl. *comfort* e dal franc. *confort*, non come adattamento fonetico diretto, ma come estensione semantica del termine già esistente *conforto*” (attestato nel 1938; Migliorini, 1990, p. 105).

contemporaneo, agg., sinonimo di ‘moderno’; “Architettura *contemporanea*” (Ponti, 1933, p. 141).

cupola, sf., coperchio superiore che copre il meccanismo di un oggetto; “il caratteristico fianco della nuova calcolatrice: la cupola può essere facilmente rimossa perché incernierata nella parte posteriore” (Morello, 1954, p. 9, didascalia della foto di una macchina da calcolo Olivetti).

decoratività, sf., valore decorativo di un oggetto, sua funzione ornamentale (Fiz, 2010, p. 79).

ergonomico, agg., funzionale, pratico, riferito all’oggetto che è semplice nella sua funzionalità, costruito in modo da assicurare il confort e ridurre lo sforzo nel suo utilizzo; “Una volta che fummo soddisfatti delle proprietà funzionali ed ergonomiche della Vertebra che uguagliavano i loro alti standard estetici, procedemmo alla successiva fase che consisteva nel provare la sedia per la sua durabilità” (Piretti, 1988, p. 274).

figurativo, agg., di forma propria di un’opera d’arte, riferito alla linea di progetti e/o prodotti di design; “Breuer ha sempre dimostrato un pungente interesse per i risultati formali dei pittori e degli scultori contemporanei: senza ricorrere ai quali sarebbe davvero difficile spiegare la qualità figurativa dei suoi mobili e delle sue architetture” (Argan, 1957, p. 6); “Citiamo ad esempio gli oggetti di Gae Aulenti che riprendono dal Liberty molti accenni figurativi” (Albini, 1972, p. 9).

forma, sf., linea, aspetto determinante l’oggetto del design; “La qualità di una produzione tende così oggi ad identificarsi con una qualità estetica (di forma e di disegno) che è assieme espressione di una perfetta tecnica e di una raggiunta funzionalità” (Rosselli, 1954a, p. 11).

formale, agg., nell’espress. *definizione formale*, il fissare tratti essenziali, qualificanti un oggetto di design; “È in definitiva abbastanza raro il caso di ‘invenzione e definizione formale’ di oggetti materializzanti nuove possibilità funzionali e strumentali” (Castiglioni, 1965, p. 14).

formalizzazione, sf., definizione di forme, linee di disegno finalizzate alla produzione in serie; “La specificità del lavoro progettuale consiste nella ‘formalizzazione’, cioè nel dare forma agli oggetti, alle cose, alle funzioni” (Albini, 1972, p. 3).

imbottito, sm., poltrona o divano, per lo più riempiti con materiali soffici (non attestato dai lessici) (Casciani, 1984, p. 64).

incastro, sm., incavo, incassatura (Argan, 1957, p. 9, vd. *supra*).

incernierato, agg., legato, attaccato con la cerniera (Morello, 1954, p. 9).

linea, sf., forma e anche design, disegno; “[Ford] è stato forzato, per mantenere il mercato, a portarsi dal campo puramente economico e tecnico, in quello del colore, della linea, in una parola dell’estetica” (Ponti, 1933, p. 80).

linguaggio (del design e/o del designer), sm., usato nel senso assoluto di espressione artistica con determinate caratteristiche di una scuola, di un artista (Albini, 1972, p. 2); **linguaggio della progettazione** (Palatini, 1972, p. 39); **linguaggio visivo** (Argan, 1957, p. 6).

operativo, agg., progettuale (Rosselli, 1973, pp. 6-7).

operatore artistico, **operatore progettuale**, sinonimi di designer (Albini, 1972, p. 8).

packaging, sm., tecnica di imballaggio, immagazzinamento; “Questa nuova impostazione della propaganda ha portato la Rinascente ad estendere il suo interesse al problema del packaging, cioè al sistema di presentazione dei prodotti al pubblico” (“Forma e grafica in un grande magazzino”, 1954, p. 41).

polimaterico, agg., di più materiali; “il carattere polimaterico di alcuni mobili” (De Fusco, 1986, p. 265).

profilo, sm., linea di un oggetto di design tracciata dal progettista; “il profilo è in funzione della mano che s’appoggia” (Rosselli, 1954a, p. 11, vd. *supra*); “il profilo della vettura” (Ponti, 1954a, p. 5, vd. *supra*); “[Breuer] semplifica il taglio dei *profili*” (Argan, 1957, p. 9, vd. *supra*).

progettuale, agg., da/per il progetto; dedito a progettare; che riguarda la progettazione; “Alludiamo allo zigzagante percorso del capitalismo, soprattutto europeo, di fronte alle esigenze di razionalizzazione e tipizzazione del programma produttivistico di Ford. Chiaramente lo stile Bauhaus è stato uno dei più seri tentativi di dare una risposta progettuale a queste esigenze” (Maldonado, 1976, p. 72); “gruppi progettuali” (Casciani, 1984, p. 21).

raggiungimento, sm., espressione e realizzazione creativa; riferito allo stile architettonico di una costruzione (Ponti, 1933, p. 120 e *passim*).

razionale / razionalista, agg., proprio della corrente del razionalismo in architettura e design; funzionale; “le tendenze razionali dell’architettura moderna” (Ponti, 1933, p. 108); “Sullo schienale infine è applicato un cuscinetto cilindrico pure imbottito in poliuretano espanso, che completa l’appoggio della schiena e allo stesso tempo evidenzia nell’oggetto l’ispirazione ambientale di tipo razionalista” (Casciani, 1984, p. 154).

razionalizzazione, sf., in architettura e design, il far diventare un edificio

o un oggetto più conforme ai criteri di funzionalità; “Ma questa ingegnosità, come certe possibilità teoriche e tecniche, non ha limiti e come certe industrie che – di standardizzazione in standardizzazione, di razionalizzazione in razionalizzazione, chiusesti nelle carceri economiche e tecniche della unica possibilità di riprodurre in serie colossali un solo modello – si sono allontanate dalle realtà di gusto e di assorbimento del mercato, così l’estrema ed esclusiva ricerca dell’economia di spazio ha allontanato la concezione dell’abitazione da una delle necessità naturali di noi uomini a cui le abitazioni sono dedicate: che è proprio il bisogno di spazio” (Ponti, 1933, pp. 47-48; Maldonado, 1976, p. 72).

redesign / redesign, sm., il riscrivere e il ridisegnare la linea di un oggetto; “Abbiamo già accennato al fatto che il redesign si realizza, nella maggior parte dei casi, su prodotti ai quali si desidera conferire un nuovo aspetto per ragioni di incentivazione commerciale. Può tuttavia accadere che, oltre a tali ragioni, sussistano anche oggettive condizioni di usura del prodotto (tecnologica, di destinazione, ecc.) che rendono legittimo il processo di redesign. In questi casi riteniamo che il redesign non sia altro che ‘un caso’ di design” (Castiglioni, 1965, p. 14).

reinterpretare, v.tr., riproporre un modello rivisitando la sua forma in un nuovo progetto di design; “Sergio Asti realizza nel 1966 la poltroncina Charlotte, che reinterpreta in chiave tecnologicamente aggiornata la classica sedia viennese, sostituendo nella struttura il tubo d’acciaio al faggio curvato” (Casciani, 1984, p. 25).

seduta, sf., spazio del mobile divano o poltrona in cui ci si siede, oppure l’oggetto del design/produzione industriale che serve per mettersi a sedere (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 274, vd. *supra sub voce ergonomico*).

seriale, agg., in serie, in riferimento alla produzione dei prodotti di design (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 65).

serie, sf., nell’espress. **(ri)produrre in serie**; “riprodurre in serie colossali un solo modello” (Ponti, 1933, p. 47).

standard, agg., “Un qualsiasi prodotto industriale, dall’automobile al più semplice attrezzo per la casa, rappresenta in se stesso uno dei termini di un processo di produzione industriale standard; ma proprio come disegno, in quanto forma, può divenire un valore autonomo ed originale, non più un semplice risultato di un procedimento di tecnica standardizzata e può rientrare, tramite la cultura, nella nostra storia o tradizione di disegno” (Rosselli, 1955, p. 2); “standard estetici” (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 274, vd. *supra, sv. ergonomico*).

standardizzato, part. pass., conformato a un modello, una linea di design ripetuta in serie della produzione industriale; un tipo di tecnica per riprodurre in serie (Rosselli, 1955, vd. *supra, sv. standard*).

standardizzazione, sf., il conformare a un modello standard (Ponti, 1933, p. 47, vd. *supra, sv. razionalizzazione*).

stilema, sm. (**stilema formale**), una linea, forma degli oggetti artisticamente determinata, progettata con l'intento d'arte; motivo decorativo ricorrente/seriale; "I rappresentanti del razionalismo reagiscono in due modi: o continuano a difendere ostinatamente gli stilemi formali elaborati nel Bauhaus da Gropius, oppure li rinnegano *in toto*" (Maldonado, 1976, p. 72); "Gli stilemi dei 100 vasi" con affianco la traduz. ingl. "The stylistic leitmotifs of the one hundred vases" (Mendini, 1992, p. 125).

stilistica, sf., l'insieme di caratteristiche formali, ornamentali, funzionali propri di una linea di design, di uno stile; "*stilistica* architettonica" (Ponti, 1933, p. 103).

stilistico, agg., di stile e di gusto, artistico, in un certo senso sinonimo di estetico riferito alla vita materiale; "Le intenzioni degli architetti moderni migliori sono: un intelligente e ragionato studio degli edifici in rapporto alla loro destinazione, ed alla loro economia; una ricerca stilistica, ma che ha pure un contenuto morale, di semplicità e di chiarezza, di purezza e di modestia" (Ponti, 1933, p. 89); "L'artigianato più valido, posto di fianco al prodotto industriale, suggerisce un suo nuovo significato. Decaduto come elemento determinante di una produzione, inerte nella ripetizione formale di elementi stilistici, riconquista, nella spontaneità e nella libertà di alcune espressioni, un rapporto con il mondo dell'arte riprendendo il necessario contatto con la produzione industriale come avanguardia di una ricerca di forma e di qualità" (Rosselli, 1954b, p. 2).

styling, stilizzazione, tipizzazione nella produzione in serie (Maldonado, 1976, p. 73); "Un settore diverso del design, che ha una sua precisa funzione, è lo styling, dove si progetta moda, dove la fantasia e la novità sono dominanti, per un consumo rapido della produzione" (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 18).

tipizzazione, il rendere conforme a un tipo; definizione di un modello per la produzione in serie di una classe di oggetti, allineamento verso un tipo di forme nella produzione industriale (Maldonado, 1976, p. 72, vd. *supra*, *sub voce* **progettuale**); "Si potrebbe obiettare che nell'epoca della 'riproducibilità tecnica' anche i processi progettuali dell'architettura si sono adeguati ai principi della serialità e della tipizzazione; e che sono stati proprio tali principi a contraddistinguere gli albori del linguaggio 'moderno'" (Casciani, 1984, p. 9).

////////////////////////////////////
 //////////////////////////////////

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1968). *Teoria della progettazione architettonica*. (Con

introduzione di Giuseppe Samonà e scritti di G. Samonà, G. Canella, M. Coppa, V. Gregotti, A. Rossi, G. Scimemi, L. Semerani e M. Tafuri). Bari: Dedalo.

Albini, M., Cittato, G., Palatini, G., Piva, A., & Zannier, I. (1972). *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale*. Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.

Albini, M. (1972). Alcune tendenze del design contemporaneo. In M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva & I. Zannier, *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale* (pp. 2-15). Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.

Alfieri, B. (1954). Dall'“Old Style” alla nuova linea inglese. *Stile Industria*, 1(1), 11-12 e 49.

Alfieri, B. (1955). La forma della velocità. *Stile Industria*, 2(3), 13-17.

Antonelli, G. (2011). Lingue speciali. In L. Serianni & G. Antonelli, *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica* (pp. 117-149). Milano: Bruno Mondadori.

Argan, G.C. (1957). *Marcel Breuer: disegno industriale e architettura*. Milano: Görlich.

Basualdo, A. (2015, gennaio), Verde manto. *Casa&Design*, 214, 93.

Bill, M. (1954). Forma, funzione, bellezza. *Stile Industria*, 1(1), 12.

Black, M. (1965). La preparazione dei designers industriali in Gran Bretagna. *Edilizia Moderna*, 85, 107-109.

Bosoni, G., & Confalonieri, F.G. (1988). *Paesaggio del design italiano 1972-1988*. Milano: Edizioni di Comunità.

Bulegato, F. (2014). *La formazione dell'industrial designer in Italia (1950-72)*. In A. Bassi & F. Bulegato (a cura di), *Le ragioni del design* (pp. 41-51). Milano: San Marino University Press/Franco Angeli.

Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa.

Caffarelli, M. (a cura di). (2012). “*Didesign*” ovvero niente. Torino: Espress.

Cartago, G. (1981). Design, disegno. *Studi di Lessicografia Italiana*, 3, 167-189.

Casciani, S. (1984). *Mobili come architetture. Il disegno della produzione Zanotta*. Milano: Arcadia Edizioni.

Castiglioni, A. e P.G. (1961). A Milano una birreria. *Domus*, 380, 32-34.

- Castiglioni, A. e P.G. (1965). Sei domande a otto designers. *Edilizia moderna*, 85, 12-14.
- Cortelazzo, M., & Zolli, P. (a cura di) (1999, II ed. in volume unico). *Dizionario etimologico della lingua italiana* (con cd-rom e motore di ricerca a tutto testo). Bologna: Zanichelli.
- De Fusco, R. (1986, settembre). Design: che cosa si venderà?. *Op.cit.*, 67, 5-12.
- De Martini, A., Losito, R., & Rinaldi, F. (a cura di). (2006). *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di Op.cit.* Milano: Franco Angeli.
- Deganello, P.D. (1987, maggio). A cavallo del design. *Op.cit.*, 69, 27-41.
- Dellapiana, E. (2014, marzo). La lunga marcia del design: la mostra "Colori e forme della casa d'oggi a Como", 1957. *AISDesign Storia e ricerche*, 3. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/la-lunga-marcia-del-design-la-mostra-colori-e-forme-nella-casa-doggi-a-como-1957> [ultimo accesso 1 agosto 2015]
- Sabatini, F., & Coletti, V. (a cura di). (1997). *DISC. Dizionario italiano Sabatini Coletti*. Firenze: Giunti.
- Dorfles, G. (1960, dicembre). Alla Triennale, Convegno "Arte-artigianato-industria". *Domus*, 373, 37-38.
- Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Bologna: Cappelli.
- Dorfles, G. (1964, settembre). Le "Nuove Iconi" e la "civiltà del consumo". *Op.cit.*, 1, 7-12.
- Dorfles, G. (1970). Valore estetico del disegno industriale. In Id., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo* (pp. 121-123). Torino: Einaudi.
- Fallan, K. (2013). Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the Institutionalization of Design Mediation. In Id. & G. Lees Maffei (Eds.), *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design* (pp. 255-270). Londra: Bloomsbury.
- Fiz, A. (a cura di). (2010). *Mellini Alchimie. Dal Controdesign alle Nuove Utopie*. Milano: Electa.
- "Forma e grafica in un grande magazzino" (1954). *Imballaggio*, 1, 41.
- "Fotografia. Luigi Veronesi" (1954). *Stile Industria*, 1, 24.
- Gargiani, R. (2007), *Dall'onda Pop alla superficie neutra. Archizoom Associati 1966-1974*. Milano: Electa.

Grande dizionario della lingua italiana (1960-2002). Ideato da S. Battaglia. Torino: Utet.

Hernández, R. (2015, gennaio) Vernici amiche dell'ambiente. *Casa&Design*, 214, 48.

"Iniziative mostre e prodotti per l'arredo urbano" (1985). *Casa oggi*, 135, 8.

"Una lampada di Mario Botta" (1987). *Casa oggi*, 151-152, 116.

Langer, S.K. (1965, settembre). L'influenza sociale del design. *Op.cit.*, 4, 5-19.

La Pietra, U. (a cura di). (1988). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Coliseum.

Li Puma, V. (2015, gennaio) I segreti per la casa 2015. *Casa&Design*, 214, 65.

Maldonado, T. (1976). *Disegno industriale: un riesame. Definizione, storia, bibliografia*. Milano: Feltrinelli.

Manzano, A. (2015, gennaio). Fronte freddo. *Casa&Design*, 214, 14.

Mendini, A. (1985). *Manifesto di Alchimia*. In L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti* (pp. 83-85). Milano: Skira, 2001.

Mendini, A. (1989a). Elogio del Kitsch. *Modo*, 7. In L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti* (p. 78). Milano: Skira, 2001.

Mendini, A. (1989b). *Alessandro Mendini*. Milano: Giancarlo Politi editore, 169-192.

Mendini, A. (a cura di). (1990). *Existenz Maximum. Giovani presenze del design fra il mistico e lo spaziale*. Firenze: Tipolito Press 80.

Mendini, A. (a cura di). (1992). *La fabbrica estetica*. Crusinallo (No): Alessi Tendentse.

Migliorini, B. (1942). *Appendice al "Dizionario moderno"*. In A. Panzini, *Dizionario moderno* (pp. 761-879). Milano: Hoepli.

Migliorini, B. (1938). *Lingua contemporanea*. Firenze: Sansoni. In Id., *La lingua italiana nel Novecento*, con un saggio introduttivo di G. Ghinassi, Firenze: Le Lettere, 1990.

Morello, A. (1954). Continuità di uno stile. Due nuove macchine Olivetti disegnate da Marcello Nizzoli. *Stile Industria*, I(2), 8-10.

Morello, A. (2009). *Visioni della modernità*. Milano: Triennale di Milano-Electa.

Pagano, G. (1934, gennaio). Il buxus. *Casabella*, 73, 48-51.

Piretti, G. (1988). *Sistema di sedute per ufficio Castelli-Openark*. In G. Bosoni & F.G. Confalonieri, *Paesaggio del design italiano 1972-1988* (p. 274). Milano: Edizioni di Comunità.

Ponti, G. (1933). *La casa all'italiana*. Milano: Edizioni Domus.

Ponti, G. (1954a). I principi di una carrozzeria. *Stile Industria*, I(1), 4-5.

Ponti, G. (1954b). Considerazioni sui rapporti tra forma e funzionalità. *Stile Industria*, I(2), 13-15.

Radice, B. (1984). *Memphis*. Milano: Electa.

Rosselli, A. (1954a). Disegno: fattore di qualità. *Stile Industria*, I(1), 11.

Rosselli, A. (1954b). L'oggetto d'uso alla Triennale. *Stile Industria*, I(2), 1-3.

Rosselli, A. (1955). Incontro alla realtà. *Stile Industria*, II(3), 1-2.

Rosselli, A. (1973). *I metodi del design*. Documenti sui metodi di progettazione curati dal Corso di progettazione artistica per l'industria, da A. Rosselli, A. Baglioni, C. Corsini, L. Moretti, M. Simonazzi, G. Turchini. Milano: Clup.

Samonà, G. (1968). *Teorie della progettazione architettonica*. Bari: Edizioni Dedalo.

Sánchez, J. (2015, gennaio). La magia della luce. *Casa&Design*, 214, 175.

Sciolla, G.C. (a cura di). (2003). *Riviste d'arte contemporanea fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*. Milano: Skira.

Sottsass, E. (1980). *Mobili decorati in stile moderno*. In M. Carboni & B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass. Scritti* (p. 325). Vicenza: Neri Pozza, 2002.

“Lo stile della strada” (1954). *Stile Industria*, I(2), 22-23.

“La strada come ambiente” (1955). *Stile Industria*, II(3), 34-44.

Tentori, F. (2006). *Edoardo Persico. Grafico e architetto*. Napoli: Clean.

Vecchia, L. (1966). Una presenza amica. *Ottagono*, I, 2-3.

Zannier, I. (1972). *Linguaggio fotografico e design visivo*. In M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva & I. Zannier, *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale* (pp. 63-73). Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.

////////////////////////////////////

////////

NOTE (↵ returns to text)

1. Questo saggio è il frutto della collaborazione di due diverse competenze: la storia del progetto (Dellapiana) e la storia della lingua (Siekiera). Alle due autrici sono facilmente riconducibili i brani disciplinari. L'impianto generale è da ascrivere al confronto.
2. Gabriella Cartago ha trovato la prima attestazione in italiano del termine *design* nel numero 2 pubblicato nel 1954 della rivista *Stile Industria* (Cartago, 1981).
3. Si legga il suo intervento sulla progettazione *moderna*: "Le intenzioni degli *architetti moderni* migliori sono: un intelligente e ragionato studio degli edifici in rapporto alla loro destinazione, ed alla loro economia; una ricerca stilistica, ma che ha pure un contenuto morale, di semplicità e di chiarezza, di purezza e di modestia; la preoccupazione, nella *modernità*, di una espressione italiana; una volenterosa scienza dell'impiego di materiali e di procedimenti di oggi; un desiderio di solennità raggiunta attraverso ampi e quieti partiti, ed elementari semplicità; una interpretazione amorosa e appassionata della vita d'oggi" (Ponti, 1933, p. 89; i corsivi sono nostri).
4. Sul ruolo dei mezzi di comunicazione di massa nella diffusione dei tecnicismi settoriali pone l'accento Antonelli (2011, pp. 141-144).
5. Secondo l'uso dei linguisti, le virgolette singole sono utilizzate, qui e in seguito, per indicare i significati delle parole.
6. Su Ponti, ancora valido è il contributo di La Pietra (1988).
7. Ad esempio, si veda Pagano (1934, pp. 48-51).
8. Si fa ovviamente riferimento all'alveo intorno alla rivista *Stile Industria*, che a sua volta non può che guardare ai grandi snodi di anteguerra come la rivista *Stile* di Ponti.
9. È d'obbligo il rimando agli studi di Gillo Dorfles dedicati al significato che il disegno industriale ha assunto nella società moderna (1963; 1964; 1970).
10. Tecnicismo lessicale, composto di due termini fondamentali nella teoria e nella prassi del design, il sintagma *arredo urbano* è entrato stabilmente nell'uso linguistico italiano nei primi anni ottanta, denotando una componente dell'architettura, e dell'urbanistica, che aveva rappresentato un tema di primo piano nelle riflessioni dei designer-architetti. Il *Supplemento* 2009 del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, *sub voce*, indica la prima attestazione in italiano di *arredo urbano* al 1982, nella rivista *Grazia* (25 luglio 1982). Tuttavia, già nella rivista *Casabella* il tecnicismo era comparso nel 1969 nella copertina del numero 339-340 (ringraziamo i curatori di di questo numero di *AIS/Design Storia e ricerche* per la segnalazione).
11. Si pensa soprattutto alle composizioni in prosa e in versi, nelle quali sono stati trattati argomenti di carattere scientifico e tecnico (p. es. il poema tardocinquecentesco la *Nautica* del poeta e matematico Bernardino Baldi, celebrante l'invenzione della bussola

e le scoperte geografiche).

12. Su Rosselli, ancora troppo poco indagato, da ultimo si veda Fallan (2013, pp. 255-270).
13. "È in definitiva abbastanza raro il caso di invenzione e definizione formale di *oggetti materializzanti* nuove possibilità funzionali e strumentali" (Castiglioni, 1965, p. 14; i corsivi sono nostri).
14. Ai quali si affianca successivamente *tipizzazione*: "Alludiamo allo zigzagante percorso del capitalismo, soprattutto europeo, di fronte alle esigenze di razionalizzazione e *tipizzazione* del programma produttivistico di Ford" (Maldonado, 1976, p. 72; nostro il corsivo); il termine è segnalato, ancora come neologismo in Migliorini (1942, *sub voce*).
15. Sono vocaboli che riecheggiano i principi del buon design e troveranno fortuna nella lingua della pubblicità; si veda una descrizione in cui il valore del mobile è affidato al ripetizione dell'aggettivo *giusto*: "L'esecuzione è quella *giusta*. Le linee sono quelle *giuste*. *Giuste*, perché rappresentano un punto di arrivo, non l'inquietudine di una ricerca non compiuta. *Giuste*, perché hanno la saggezza dell'esperienza e il seme della novità" (Vecchia, 1966, p. 2; i corsivi sono nostri).
16. Cfr. AA.VV. (1968).
17. Sono numerose le occorrenze dei termini nel volume, a partire da Albini (1972, p. 2).
18. A una conclusione simile, cioè che l'architettura possa essere presa in carico dai designer, arrivano anche molti degli scritti raccolti nel già citato numero di *Edilizia Moderna* (85, 1965).
19. Si veda Migliorini (1942), *sub voce*; *Supplemento* 2004 del *Grande Dizionario di Lingua Italiana*, *sub voce*. Mentre l'accezione di *assemblare* nel significato di 'eseguire assemblaggio' nella creazione artistica non viene segnalata nei dizionari.
20. "Memphis, è importante ripeterlo, è andata a cercare i segni su cui ha costruito la sua iconografia, nelle zone di culture in germinazione, zone di "massa parlante", dove la lingua è in continua evoluzione, aree di sottosviluppo, suburbia, periferia, terra di nessuno, la "frontiera" delle megacittà. [...] in queste zone dove la lingua ribolle e non è ancora codificata, i segni nascono e si riciclano secondo la logica ambivalente del desiderio. Dallo shock agrodolce di quel felice stato di indeterminazione e ambiguità, come una frustata sopra spenti, stanchi strati di gesti e messaggi logorati dall'uso, nasce e cresce la funzione utopica del linguaggio che è sempre una funzione stravolgente, insubordinata, perversa, quindi gioiosa" (Radice, 1984, p. 144).
21. Si veda ad esempio Mendini (1990, pp. 7-9): il disegno è intitolato *Possibili diagrammi sulle problematiche generali oggi*. Vengono riprodotte pagine autografe, appunti in stampatello, individuati con linee di ogni forma in gruppi, blocchi di parole, spesso collegate con le frecce, tracciate in ogni direzione, raccolte nelle nuvolette, intervallate da disegni che sembrano scarabocchi fatti meccanicamente.
22. Spunti interessanti per sciogliere il termine sono in Caffarelli (2012).

*Questo articolo è stato pubblicato in AIStDesign Storia e Ricerche, numero 6 settembre
2015*